

## U znaku radikalizma

**T**reba uvijek imati na umu da bečka moderna nije bila jedinstven umjetnički i misaoni pokret, nego skup različitih fenomena obilježenih razdobljem i sredinom. Inače bi bilo teško razjasniti činjenicu da je Beč bio tlo profinjenog impresionizma, prožetoga baroknom tradicijom motiva o glumištu svijeta, a u isti mah i grad krajnje radikalnih duhovnih prodora. Uvjerili smo se u to da je i u pisaca koji nipošto ne odgovaraju predodžbi o umjetničkoj »avangardi« bilo snažnih poticaja za budućnost, primjerice Hofmannsthalova razmatranja o naravi i ulozi jezika i Schnitzlerov »unutrašnji monolog«.

Sraz tendencija i shvaćanja u istoj sredini predočit će autor s kojim smo počeli poglavlje o svijetu fasada: Adolf Loos. Ako bujanja secesionističkog ornamentalizma smatramo stilom razdoblja, bečki će se arhitekt svojom teorijom i praksom pokazati kao zastupnik posve oprečnih težnji, pristaša arhitekture koja je po mnogo čemu očitovanje radikalnoga reza. Nadahnut oblicima suvremene američke arhitekture, Loos je svojim fasadama bez ikakva ukrasa, dakle svojom funkcionalističkom »askezom«, u godinama oko 1910. izazivao reakcije u rasponu od zgražanja do podsmijeha. Svakako je europska arhitektura tim inovacijskim mislima i oblicima ušla u novu fazu. Odgovor na ornamentalnu raskoš nekih varijanti secesije najžešće je izrekao upravo Loos u svom najpoznatijem eseju, »Ornament und Verbrechen« (»Ornament i zločin«), napisanom 1908. To je jedan od najranijih, a ujedno i najizazovnijih tekstova u radikalističkoj silnici bečke moderne.

Gradu koji je oko prijeloma stoljeća slovio kao utjelovljenje hedonističke kulture i bogate dekorativnosti Loos je dao nov pečat, tvrdeći da je ures, općenito, gotovo zločin protiv razuma i dobrog ukusa.

Polazište je njegovih izazovno formuliranih shvaćanja razlikovanja između umjetničkih djela i uporabnih predmeta, dakle isticanje onoga razgraničenja koje je estetizacija svakodnevnih predmeta u secesiji težila prevladati.

»Evolucija kulture«, tvrdi Loos lakonski, »podudara se s uklanjanjem ornamenta iz uporabnoga predmeta«. Historizam i kult bezumnog ukrašavanja svega i svačega toliko su preplavili gradove da se oni guše. Razvoj urbane kulture, danas, stoga ima samo jednu šansu: u svemu što je predmet ljudskih potreba i ljudske prakse treba ukloniti ures – i time pokazati da suvremene društvene zajednice ipak mogu biti na višem stupnju negoli čovjek u prašumi. Moderno ukrašavanje uporabnih predmeta Loos uspoređuje s tetoviranjem u takozvanih primitivnih naroda. On se pita kada ćemo napokon izvesti zaključke iz činjenice da su novi materijali i nove tehnologije stvorili uvjete za razumniji odnos prema stvarima, da se i ne spominje okolnost kako kulturi koja ima Beethovena, veliku književnost i likovnu umjetnost ukrašeni stanovi ili ukrašena odjeća nisu potrebni. U jednoj odvojenoj bilješci Loos jetko napominje: u razumnu društvu trebalo bi zatvorsku ćeliju koju su opremili neki secesijski arhitekti ubuduće smatrati oblikom zaoštavanja kazne.

Obuhvatan pogled na duhovni prostor Beča pokazuje da postoji skrivena – dosad još nedovoljno uočena – misaona srodnost između Loosa i njegova zemljaka i suvremenika Ludwiga Wittgensteina. Kao što Wittgenstein povlači granicu koja analitički um dijeli od mističke intuicije, koja je izvan jezika, tako i Loos oštro luči umjetnost, kojoj pridaje upravo božanska svojstva, od civilizacijskih pojava kao što su oblikovanje uporabnih predmeta i projektiranje stambenih zgrada. Umjetnička su djela darovi čovječanstvu pa za njih ne vrijede prosudbeni pojmovi poput koristi, neposredne funkcije i praktične uporabe. Svi ti pojmovi moraju se, međutim, itekako strogo primijeniti na predmete životne svagdašnjice, u odijevanju, u higijeni, općenito svagdje gdje je potreban dizajn. Područje utilitarnosti podliježe drukčijim mjerilima nego umjetnost, jer svrhovitost zahtijeva dosljedan nazor nad uporabljenim oblikovnim postupcima prema načelu formalnog i funkcionalnog



Dnevna soba Loosove praške vile.

sklada. Sve što je predmetu nepotrebno, što ne služi zadanoj svrsi, to je, prema Loosu, nerazumno i neskladno, gotovo barbarski. Svejedno je li ornament, dakle nepotreban ukras, na cipeli, ili na slavini, ili na fasadi neke zgrade, on je u svakom pogledu nepotrebno opterećenje. U pradavna su vremena ljudi spajali svoje

praktične potrebe s estetskom igrom, pa su na predmete stavljali šare i druge ukrase. Modernoj kulturi, ističe Loos, takvo miješanje djelatnosti nije potrebno. Štoviše, uljuđen čovjek iskazat će danas svoj razum i svoju umjetničku osjetljivost ako vilice, žlice, stolove i zidove poštedi ornamentalnoga nasilja. Ako u uporabnim predmetima tražimo ljepotu, ona će biti upravo u jednostavnosti oblika i jasnoći svrhovitosti. Funkcionalnost može na taj način postati znak ukusa, dakle posredno i estetska kategorija – to je temeljna Loosova misao.

Pravu predodžbu o Loosovu asketskom funkcionalizmu pruža usporedba s naglašeno dekorativnom arhitekturom istaknutih suvremenika, među kojima su za bečku secesiju reprezentativni osobito Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich i Josef Hoffmann. Bilo bi, međutim, pogrešno zaključiti da je Loos po svemu bio antipod tim suvremenicima. U njegovim interijerima očituje se, naime, stanovita srodnost s težnjama Olbrichovim i Hoffmannovim. Zastupnik jednostavnih, čistih ploha povodio se u izboru prirodnih ali skupocjenih materijala (birane vrste drveta, kamena, mramora) ipak za općom tendencijom razdoblja koja je isticala luksuz kao jednu od sastavnica modernizma – moglo bi se reći: luksuz autentičnosti, koji je u suprotnosti s raznovrsnim imitacijama koje su se sve više uvlačile u graditeljstvo velegradova, upućeno na količinu i brzinu.

Za odnose između pojedinih suvremenih arhitektonskih i likovnih shvaćanja u oblikovanju prostora, shvaćanja prividno posve suprotnih, vrijedi spoznaja Roberta Musila, koji je u svom *Čovjeku bez svojstava* raznolikost epohe opisao kao paradoksalno jedinstvo pluralizma: težnje su bile protuslovne, kao što je proturječeje u drvenom željezu ili u okruglom četverokutu, ali je u svemu tome, zaključuje romanopisac, bilo zagonetna jedinstva.

Suprotnost između Loosa i većine drugih suvremenih arhitekata sukob je između novoga radikalizma, koji je krčio put funkcionalizmu, dakle arhitektonskoj koncepciji koja je vladala većim dijelom dvadesetoga stoljeća, i graditeljstva koja estetskoj razigranosti daje prednost pred utilitarnom kombinatorikom. Među iznenađenjima povijesti nalazi se i činjenica da se danas, poslije duge domi-



Adolf Loos: fotografski portret Mana Raya, oko 1930.

nacije funkcionalizma, krug srodnosti dvaju »kraja stoljeća« zatvara. Očigledno je, naime, da je postmoderna arhitektura, prošavši kroz školu funkcionalizma, ponovno usvojila neke od poruka koje je prije stotinjak godina zastupao *Jugendstil*, *art nouveau*, *modern style*, dakle europski secesionistički odgovor na historizam.

Likovni umjetnici i arhitekti oko prijeloma stoljeća, koji nisu – poput Loosa – bježali od ornamenta i drugih pojava nefunkcionalnog oblikovanja, nego su ga tražili, tvorili su u Beču razmjerno homogenu skupinu, grupu secesionista, u kojoj su se povremeno očitovale i neke unutrašnje tenzije, ali koja se mogla smatrati savezom istomišljenika, sjedinjenih zajedničkim težnjama i zajedničkim nastupima u javnosti. Savezništvo, a često i prijateljstvo, slikara, arhitekata i dizajnera zanimljiva je pojava upravo u Beču, gdje među književnicima nije bilo mnogo sklonosti da se osnuju programatski definirani »pokreti«. Ta se obilježja bečke situacije ne mogu uopćiti, jer je u nekim drugim zemljama bilo manje ili više čvrsto povezanih umjetničkih skupina na *svim* područjima. No bečka je situacija, ipak, karakteristična utoliko što upozorava na bitne komunikacijske razlike između književnosti i likovnih umjetnosti. Medij izložbe i zajedničkog izlaganja u slikarstvu stvaraju uvjete za neposredan dodir s javnošću kakav u književnosti od vremena organiziranoga knjižarstva, dakle već nekoliko stoljeća, više ne postoji. A da i ne spominjemo arhitekturu, koja po svojoj naravi neizbježno i doslovno privlači oči javnosti. Književno djelo pak, izuzme li se drama, u načelu dolazi iz samoće individualnoga stvaralaštva, a i namijenjeno je individualnom usvajanju.

To, međutim, ne znači da među književnicima, nesklonima kolektivnim nastupima i zajedničkim manifestima, i likovnim umjetnicima nije bilo suradnje. Hofmannsthal se kao esejist često osvrtao na likovne pojave, osobito na suvremene, a još češće je to činio Hermann Bahr, koji u povijest bečke moderne ulazi i kao likovni kritičar, prateći s oduševljenjem uspon Gustava Klimta (*Rede über Klimt*, 1901) te raspravljajući, petnaestak godina kasnije, na izvoran način o ekspresionizmu. (O njegovu prinosu teoriji modernoga slikarstva bit će ovdje još potanje govora.) A bilo je i dvojstva umjetničkog izraza u osobnoj uniji: Oskar Kokoschka nije bio samo jedan od prvaka austrijskoga likovnog ekspresionizma; njegov pjesnički radikalizam u drami također je među signalima razdoblja.

Postoje valjani razlozi za osvrt na bečku likovnu secesiju u poglavlju posvećenom radikalnim težnjama. Pođe li opća prosudba od stvaralaštva doista reprezentativnih umjetnika, neće biti dvojbe



Izložbeni plakati Oskara Kokoschke (lijevo) i Rudolfa Kalvacha (desno) za glasovitu izložbu Klimtova kruga, Beč, 1908.



Bertold Löffler: Izložbeni plakat za izložbu 1908.

o tome da je Beč taj europski pokret prihvatio razmjerno kasno. Na kronološkom zemljovidu secesije veliki austrijski (kao i ruski) prinosi obilježavaju već posljednju fazu, desetak godina poslije paradigmatičkih djela u Engleskoj i Francuskoj. Međutim, kao što to ponekad biva, »zakašnjenje« se nadoknađuje radikalizmom, pa se može ustvrditi da je ipak znakovito što se danas, stotinjak godina poslije tih zbivanja, upravo bečka secesija u slikarstvu, arhitekturi i dizajnu smatra jednim od vrhunaca u povijesti toga fenomena. Afirmacija u kasnom razdoblju sadrži u isti mah odgovor na pitanje o specifičnom položaju bečke secesije u prijelomnim događajima u europskoj stilskoj povijesti oko 1910.

Upozorenje na stanovite usporednice s ruskom umjetnošću (ali i književnošću, sjetimo se Schnitzlera i Čehova) vodi prema bitnim



spoznajama. Iako Loos u svojoj polemici protiv secesionističke dekorativnosti nije izuzeo bečke kolege, njegov se prezir prema ornamentu odnosio uglavnom na ekstremne primjere »vitičastoga stila« u Francuskoj, Njemačkoj i Španjolskoj. Usporedbe pokazuju da se bečka secesija, napose na pragu drugog desetljeća dvadesetoga stoljeća, kretala u smjeru u kojemu su pošli i srodni ruski umjetnici: naime prema apstrakciji, dakle prema ekstremnom nijekanju svega što je zastupalo baštinjeno mimetičko shvaćanje umjetnosti. Tako promatrano, Hoffmann, Olbrich i Klimt u pojedinim radovima i nisu bili tako daleko od Loosovih načela kao što se tada, u podneblju programatske žestine, ponekad činilo. Dovoljno je usporediti kasnija arhitektonska rješenja Hoffmannova i Olbrichova (pa i drugih arhitekata iz kruga oko njihova neposrednog ili posrednog učitelja, Otta Wagnera) sa secesionističkim krajnostima u građevinama kojima je glasoviti katalonski arhitekt Antoni Gaudí ukrasio (a zlobnici tvrde: unakazio) Barcelonu, da se spozna razlika između raspojasanoga, egzotično začinjenoga secesijskoga stila i bečke arhitekture koja ponekad ornamentalizam obuzdava gotovo klasicističkom strogošću.

Jedna od najpoznatijih građevina Josefa Hoffmanna, Palais Stoclet u Bruxellesu, dovršena 1911, dojmljiv je dokaz. Nadimak »kvadratičarski Hoffmann« temelji se na autorovoj sklonosti prema neupadljivim, geometrijski zasnovanim ukrasima. Velika vila za belgijskoga tvorničara Stocleta, naručena u Beču, primjer je nastojanja da se u suradnji arhitekta, slikara, dizajnera i obrtnika ostvari građevinska i likovna sinteza, arhitektonski *Gesamtkunstwerk*. Hoffmann je svoju zamisao realizirao s biranim suradnicima: zidne je slike izveo Gustav Klimt, a namještaj je izrađen u radionici modernoga bečkog umjetnog obrta (*Wiener Werkstätte*). Da su rabljeni samo skupocjeni materijali i da je sve proizvod ručnoga rada, razumije se u takvoj koncepciji samo po sebi.

Znakovito je za kasnu bečku secesiju da nagovješćuje geometrijsku apstrakciju, koja se posve udaljava od likovnih objekata obilježnih bujanjem vijugavih, valovitih i vitičastih oblika, formi razvijenih po uzoru na raslinstvo i životinjska tijela. Takozvana floralna secesija, zastupljena potkraj stoljeća, dakako, i u Beču, na primjer



Blagovaonica u Stocletovoj vili.

u pojedinim arhitektonskim rješenjima Otta Wagnera, u Beču nije bila duga vijeka, a svakako se isticala mnogo manje nego u Francuskoj i Njemačkoj.<sup>1</sup>

Za ljubitelje paradoksa svakako je zanimljiv zaključak koji se ovdje nameće. S obzirom na hedonističke osobine u bečkoj kulturnoj tradiciji, očekivali bismo da će toj sredini biti bliža upravo vijugava vrsta *Jugendstila*, dakle obilna dekorativnost, a ne suzdržano, pomalo asketsko usmjerenje, koje teži ornamentalnoj apstrakciji. Čini se da je u bečkom graditeljstvu, a donekle i u slikarstvu, prevagnula silnica moderne austrijske kulture u kojoj analitička racionalnost znanosti i filozofije potiskuje estetski hedonizam. Dru-

---

<sup>1</sup> O temeljnoj opreci između floralnoga tipa secesije i geometrijskoga usp. ključne spoznaje u knjizi Wernera Hofmanna o razdoblju između 1890. i 1917, v. lit.



Gustav Klimt, oko 1905.

gim riječima, Hoffmannov je stil po duhu bliži sustavnosti, jasnoći i preglednosti, odlikama koje su svojstvene Machovim, Freudovim i Wittgensteinovim radovima.

Opreka između florealnog i geometrijskog tipa može se iskazati i razlikom između stilizirane prirode i apstraktne stilizacije. Likov-

na i uporabna secesija koje svoje oblike crpu, primjerice, iz cvjetnih ili labudih vijuga i oblina podvrgava prirodu, doduše, strogoj umjetničkoj disciplini oblikovanja, ali ne zanemarujući svoj odnos prema pojavama organskoga svijeta. Kultura apstraktnog ornamenta pak slijedi, u biti, predodžbu o potpunoj neovisnosti likovnih fenomena, koja se osniva na slobodi apstraktne mašte. Dekorativnost se tada spaja s neograničenom umjetničkom autonomijom.

Svakako je u tom pogledu vrlo znakovito što se sklad (često asimetričan!) oblika u Hoffmannovu shvaćanju arhitekture, a osobito u opisanom objektu, proteže i na kultiviranu prirodu ambijenta: umjetni, razumom i maštom stvoreni objekt kao da prenosi svoju artifičijelnost na drveće pred zgradom, koje je također podvrgnuto strogim zakonima oblikovanja.

Lako je shvatiti zašto je Hoffmann za suradnika u unutrašnjem uređenju izabrao Gustava Klimta. Pogrešno bi bilo ustvrditi da je bečki slikar, upućen u sve tajne pastiša, svoj stil prilagodio narudžbi. Činjenica je, naprotiv, da se njegov osobni umjetnički razvoj u godinama poslije prijeloma stoljeća našao u skladu s opisanim tendencijama u arhitekturi, a to znači s težnjom za stilizacijom kojoj je dekorativna apstrakcija bliža od svih drugih načela. Ako je riječ samo o slikarstvu, valja istaknuti da apstrakcijska težnja odnosi pobjedu nad mimetičkim obvezama.

Prema takozvanim realističkim zasadama Klimt od početka nije imao osobito prisan odnos. Slikanje je učio sedamdesetih i osamdesetih godina u Beču, u doba kad su u središtu pozornosti bile monumentalne slikarije historističkog epigona Hansa Makarta, koji je svojim dekorativnim aranžmanima za stanove novih građanskih bogataša izrazio dvojben umjetnički ukus tih slojeva. Rane Klimtove slike pokazuju da se autor virtuozno snalazio u svim vrstama i tehnikama, dajući svoj prilog imaginarnom muzeju stilskih repeticija, od plošnoga poimanja slike u starom Egiptu do renesansnih kompozicija i romantičkoga kolorizma. Usto je Klimt već zarana upoznao nastojanja slikarstva koje ne izražava osobnu ekspresiju nego služi arhitektonskim dekorativnim rješenjima. U njegovu opsežnom opusu zidne slike namijenjene kazalištima i



Gustav Klimt: Projekt za izložbeni paviljon.



Gustav Klimt: *Die Erwartung (Očekivanje)*, studija za vilu u Bruxellesu.

Bečkom sveučilištu zauzimaju znatno mjesto. Karakteristično je, međutim, da podvrgavanje likovnog izraza nekoj namjeni nije bitno ograničavalo njegovo opredjeljenje za autonomiju likovnosti i za kombinatoriku mašte.

U godinama kada je Klimt radio na slikama za Palais Stoclet, dakle poslije 1905, njegova se sklonost svojevrsnom apstraktnom ornamentalizmu sve više očitovala. To se može tumačiti kao posljedica dekorativne namjene; no upadljivo je što je jednak postupak evidentan i u djelima koja su po svojoj naravi intimnijega karaktera, napose u portretima. Klimt, koji je gotovo isključivo portretirao žene (i crtao ženske aktove), u tim je svojim slikama na originalan način predočio spregu u biti posve raznorodnih načela. Istaknut je primjer portret Adele Bloch-Bauer. Neobičan je spoj u tome što je u tretiranju glave, dakle središta portreta, primijenjen mimetički postupak, izveden psihološkom pronicljivošću, s naznakama duševnih i karakternih pojava poput taštine, koketnosti, plašljivosti, ili pak sanjarskih, zanesenih i ponositih, čak i oholih i gotovo okrutnih crta. To je psihološko shvaćanje, međutim, u posve iznenađujućoj suprotnosti s izazovno naglašenom neovisnošću ornamentalnoga rješavanja likovne plohe. Iako je karakterološka silnica vrlo izražajna, cjelina ipak pobuđuje dojam da su i lica samo sastavnice plošne kompozicije: ona se stapaju s pozadinom, s pomno izvedenim elementima geometrijske apstrakcije (koja kao da anticipira konstruktivističko slikarstvo dvadesetih godina). Živa polja malih kvadrata, krugova, elipsa i trokuta u mnoštvu diskretnih boja prevladavaju napose ondje gdje naznake tijela, odnosno odjeće tvore s ekstenzijom plohe razigranu, a ipak statično zasnovanu cjelinu. Riječ »pozadina«, uporabljena u konvencionalnu značenju, ovdje zapravo gubi smisao, jer je u dekorativnoj plohi sve u isti mah i pozadina i prvi plan. Uostalom, i pojam dekorativnosti u Klimtovu slikarstvu nema uobičajeno značenje: geometrijski likovi, krivulje i šare nisu »dodatak«, nego su isto tako supstancija slike kao i lice portretirane osobe.

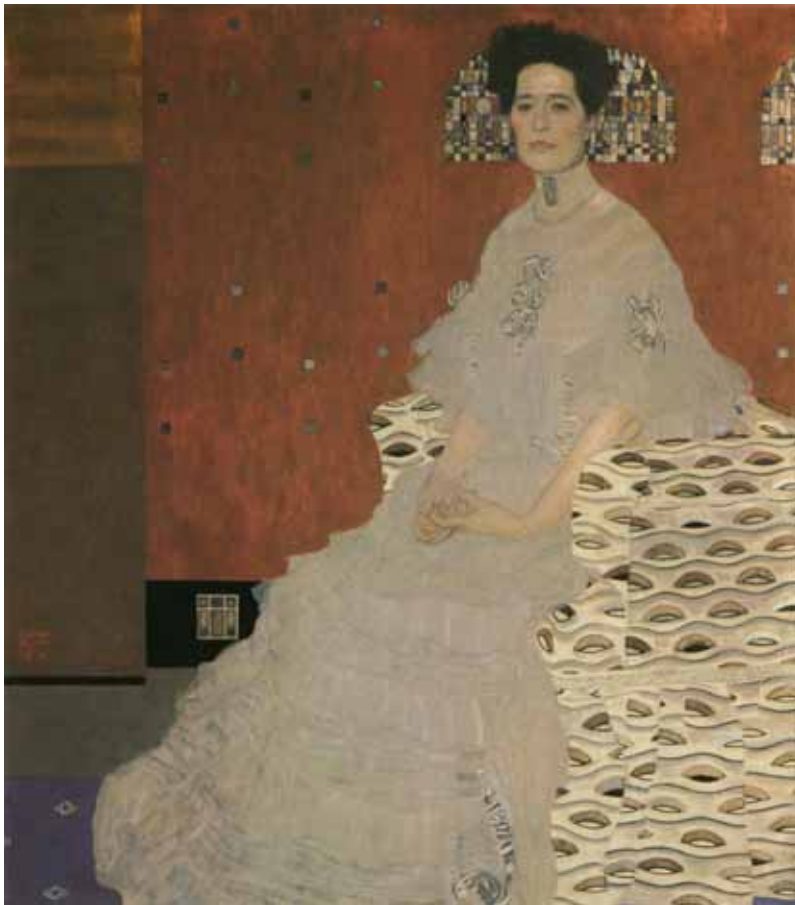
Nameće se usporedba sa skupocjenim, umjetnički impresivnim tepihom, usporedba koja nipošto ne bi smjela izazvati negativne konotacije, primjerice pomisao da je secesionističko slikarstvo samo



Gustav Klimt: *Portret Adele Bloch-Bauer (I)*, 1907.

zahtjevniji oblik umjetnog obrta. Usporedba se odnosi isključivo na strukturnu narav artefakta. Uostalom, poznavateljima europske književnosti oko prijeloma stoljeća ne bi smjelo biti nepoznato da je sag kao predmet i kao metafora jedan od znakovitih motiva u simbolističkom i neoromantičkom pjesništvu. Stefan George nazvao je cijelu knjigu poezije *Der Teppich des Lebens*: slika o »tepihu života« iskazuje da je sve što postoji shvaćeno kao golem umjetnički vez u kojemu je šarenilo pojava utemeljeno u poretku trajnih uzoraka. Tepih kao simbol šarolike maštovitosti i životne ljepote





Gustav Klimt: *Portret Friederike Riedler*, ulje, 1906.

motiv je jedne od najsugestivnijih lirskih pjesama novije njemačke lirike: »Ein alter Tibetteppich« Else Lasker-Schüler.

Estetska slojevitost Klimtova slikarstva očituje se na osobit način u djelima alegorijskoga značenja. Sklonost prema apstrakciji, prema umjetničkom geometrizmu, samo je prividno u proturječju s alegorijom. I ornament i alegorija, naime, imaju uporište u poimanju likovnog izraza koje se vrlo slobodno odnosi prema mime-



Gustav Klimt: *Kirche in Unterach* (*Crkva u Unterachu*), ulje, 1916.

tičkim obvezama kakve je sebi nametnulo takozvano realističko slikarstvo devetnaestoga stoljeća. Stoga Klimtu nije bilo teško pomiriti obje tendencije, to više što se one odavna dodiruju ili dijelom podudaraju. Alegorija je po svojoj naravi bliska dekorativnim predodžbama, jer često služi patetičnom i prigodnom isticanju, a usto je po cijeloj svojoj tradiciji u opreci s iskustvenim, subjektivnim i intimnim umjetničkim izrazom. Stoga je napose zanimljiva okolnost da je Klimt upravo sa svojim – naručenim – alegorijskim freskama za aulu Bečkoga sveučilišta izazvao ogorčene prosvjede. U prikazu misaone biti triju fakulteta, filozofskoga, pravnoga i medicinskoga, autor je doduše ostao na tlu alegorije, ali je izmije-



Gustav Klimt: *Apfelbaum (Jabuka)*, ulje, 1912.

nio pojedine sastavnice njezine ikonografije, što su konzervativni nastavnici i kritičari smatrali izvrtnjem sakrosanctne baštine.<sup>2</sup> Klimtovi su protivnici naposljetku bili jači, a alegorijske studije dospjele su u muzej.

Osvrta na Klimtovo stvaralaštvo ne bi smjelo biti bez osvrta na njegove osebujne krajolike. Slikar pejzaža (kojega Schorske začudo posve zanemaruje) svakako najjasnije iskazuje poseban odnos secesionističkoga likovnog shvaćanja prema zbilji koja nije artifi-

<sup>2</sup> U raspravi o Klimtu u Schorskeovoj knjizi *Fin-de-siècle, Vienna*, New York 1980, taj je problem u središtu.



Gustav Klimt: *Der Park (Park)*, ulje, 1910.

cijelna, nego je nastala, bar u svojoj izvornosti, neovisno o ljudskoj ruci. Po motivima, Klimt se ne razlikuje od većine pejzažista svojih suvremenika. I on često slika proplanke uz jezera, šumske putove, cvijeće, drvorede. Bečkoga čarobnjaka secesijskoga kolorizma prepoznat ćemo, međutim, po načinu na koji prirodni objekt podvrgava svojoj stilizaciji, također nekoj vrsti geometrizacije, kao u portretima. Kao da nam slikar želi pokazati da ljepota prirode nije u njezinoj neobuzdanosti i elementarnosti, nego u skrivenoj pravilnosti oblika i odnosa – u pravilnosti koju oko umjetnika otkriva i prikazuje.